مجلـــة

كلية دار العلوم

مجلة علمية محكمة تصدرها كلية دار العلوم

جامعة القاهرة

ديسمبر ٢٠١٣م

مجلة كلية دار العلوم

مجلة علمية محكمة تصدرها كلية دار العلوم

أشكال التعالق النصي

"قصيدة مضناك جفاه مرقده" نموذجا

د. مشاري الموسى (*)

مرَّ مفهوم التناص منذ أن استخدمته جوليا كريستيفا مصطلحا مستوحى من ميخائيل باختين بعدد من التطويرات والرؤى الغربية والعربية التي تناولته مفهوما وتسمية. من أشهرها ما طرحه جيرار جينيت في كتابه مدخل لجامع النص؛ حيث قدم خمسة أشكال للعلاقات التي يتداخل فيها نص لاحق بنص سابق ويتفاعل معه، وفي هذا التقسيم يكمن التطوير الأبرز عند جينيت؛ لأنه تقسيم يكشف النقاب بشكل أدق عن طبيعة العلاقات التي تجمع نصا لاحقا بنص سابق. يأتي سعيد يقطين بدراسة جادة في كتابه (الرواية والتراث السردي)، فينطلق من التقسيم الذي طرحه جينيت، ويقدم لنا ثلاثة أشكال للتلاقي والتعالق بين النصوص بدلا من خمسة. لا يكتفي يقطين بالجانب التنظيري في دراسته، وإنما ينتقل إلى التطبيق، وقد اقتصر في تطبيقه على نصوص أدبية نثرية. تنتهج دراستي هذه ما طرحه يقطين في كتابه، وتطبقه على نص شعري هذه المرة، فتكشف النقاب عن أشكال التعالق النصي في قصيدة أحمد شوقي "مضناك جفاه مرقده".

مدخل:

لا ينتج أديبٌ عمله الأدبي إلا بعد أن يكون قد كوّن مخزونا ثقافيا وأدبيا يؤهله لهذا الإنتاج، وهذا المخزون الثقافي لا يمكن أن يتحقق إلا بالاطلاع على

(*) عضو هيئة التدريس بجامعة الكويت .

أعمال أدباء سابقين واستيعابها استيعابا جيدا. ومن ثم يكون العمل الأدبي اللاحق نتاج تفاعل مع أعمال أدبية سابقة وتلاقح معها. مرحلة الإنتاج هذه هي ما يسميها محمد عزام "مرحلة النضج"، وهي مرحلة لا يصل الأديب إليها "إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة".[١] ومن هنا فإن كل عمل أدبي يتداخل ويتقاطع مع غيره من الأعمال الأدبية التي كتبت قبله في شبكة من العلاقات النصية.

كان الأدباء العرب القدماء يدركون أنهم في نصوصهم يتفاعلون مع نصوص سابقة بقصد أو بغير قصد، بعبارة أخرى كانوا يقومون بما يسمى اليوم بـ "التناص"، الذي سنسلط عليه الضوء بعد قليل، وإن لم يعرفوه اصطلاحا. يقول كعب بن زهير[٢] .

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعاداً من قولنا مكرورا

وهذه شهادة من هذا الشاعر بأنهم في تعالق وتداخل دائمين، وهما أساسا التناص عند نقاد الحداثة،[٣] فكل أديب يعيد إنتاج ما كوّنه من مخزون أدبي شعرا كان أو نثرا إنتاجاً جديدا بطريقته الخاصة. يقول حسين جمعة في تعليقه على بيت كعب:

"فالشاعر يقر بعملية تناص مستمرة؛ لأن اللاحق يأخذ من السابق كلاما لا يرى فيه جديدا، لكنه في تشكيله اللفظي هذا قد أتى على فهم جديد يجري في إطار ما يعرف اليوم بنظرية التناص، ولكنه بألفاظ لا تشبه الألفاظ القادمة إلينا من أربابها... فالبيت وأمثاله في الشعر العربي يقرر لنا بكل دقة إعادة إنتاج رؤى وجودية واقعية وفنية قديمة بصورة جديدة عفوية تارة ومقصودة تارة أخرى، ومن ثم جعلها هي الأخرى قادرة على التأثير والتحول"[٤].

بيت كعب بن زهير فيه إدراك جلي بوجود عملية تأثر عامة بنصوص سابقة، فهو لم يعين نصا سابقا يتأثر به الأديب، وإنما جعل العملية مطلقةً عامة، وفي ذلك إشارةٌ إلى أن كاتب النص الأدبي يكون قد مرّ بمرحلة تشكيل مخزون ثقافي أو ما يسميه محمد بنيس "ذاكرة شعرية" تشمل كل ما قرأه أو سمعه الشاعر من شعر إنساني وإن نسيه الشاعر فإنه يبقى عالقا في ذهنه،[٥] وذلك بالاطلاع على الأعمال الأدبية لمن سبقه واستيعابها، ولا يمكن لنص أدبي جديد أن يُنتَجَ دون أن يمر كاتبه في مرحلة التشكيل أولا، ثم يتفاعل الأديب مع تلك الأعمال الأدبية السابقة التي تراكمت في مخزونه الثقافي، فيحولها ويعيد كتابتها وإنتاجها بنص أدبي جديد.

لهذا وإن كنا لا نجد "التناص"/"التفاعل النصي" مصطلحا عند القدماء، لكننا نجد مصطلحات مثل الاقتباس، والاستشهاد، والتلميح، تدل على وعيهم بأن هذا التناص ليس ذا درجة واحدة، وإنما كان على درجات متفاوتة، كما أنهم يدركون حتمية هذا التناص في النصوص. ينقل الحاتمي (المتوفى في القرن الرابع الهجري) في كتابه حلية المحاضرة عن شيخ له:

"وسمعتُ أبا الحسن علي بن أحمد النوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ" [٦].

في كلام الحاتمي تصريح جلي بأنه لا نص بلا تناص، وقوله "كلام العرب ملتبس بعضه ببعض" فيه معنى التداخل الذي قد لا يكون من السهولة بمكان الكشف عنه. وقوله: "والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين

والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره" يشير إلى أن التناص يقع فيه الأديب بالوعي والقصدية إن أراد، ويقع فيه كذلك باللاوعي وغير القصدية إن لم يرد، فالتناص – أو ما سماه الحاتمي في الفقرة السابقة بالالتباس تارةً والأخذ تارة أخرى – هو وقود الأدباء لإنتاج أعمال أدبية جديدة.

وفي رده على من يدعي الأولية لبعض الشعراء، يقول الحاتمي: "أجمع العلماء بالشعر وأصحاب العربية أن امرأ القيس أول من بكى الديار ورثى الآثار، وإذا تصفحت شعره استدللت ببعضه على بطلان هذا الإجماع، ألا ترى إلى قوله:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابنُ خذام[٧]

يفند الحاتمي ما ذهب إليه أولئك العلماء من أن امرأ القيس هو أول من قد جاء بتلك الصورة الشعرية، ويرى أنه رأي خالٍ من الدقة عارٍ من الصحة مستنداً إلى قول بيت امرئ القيس الذي يصرح فيه بأنه يبكي الديار اقتداءً بابن حذام.

والحق أننا نجد عند ابن رشيق القيرواني (المتوفى في القرن الخامس الهجري) في كتابه (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب) كشفا أكثر تفصيلا لطبيعة التفاعل بين نصين شعريين. يورد ابن رشيق بعض أبيات له في رثاء أحد النبلاء، وكان مما قاله فيها:

إذا ضرَبَتْ فيه الطبولُ تتابعتْ به عذبٌ تحكي ارتعادَ الأصابعِ

تجاوب نوحٍ باتَ يندب شجوهُ وأيدي ثكالى فوجئت بالفواجعِ

يذكر ابن رشيق أن أحد من سمع أبيات قصيدة الرثاء أبدى إعجابه بها لكنه اتهمه بسرقة هذين البيتين تحديدا من بيتين لشيخ من شيوخ ابن رشيق؛ إذ يقول:

قد صاغَ فيه الغمامُ أدمعهُ درا وروّاهُ جدول غمرُ

يجيشُ فيهِ كأنما رعشتْ إليه منهُ أنامل عشرُ

يجيب ابن رشيق على من اتهمه بالسرقة بقوله:

"فإن كان المعترض أراد ذكر "الارتعاد" و"الارتعاش"، وذكر "الأصابع" و"الأنامل"، فَصَدَق، إلا أن هذا لا يعد سرقة لعلل شتى. منها أن القصد غير واحد. ولو أن هذا الناقد بصير لنظر نظر تحقيق، وتأمّل تأمُّل رفيق، فعرف بُعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين... ليس لفظة الارتعاش من خاص البديع فيُعد سرقة كما عُدّ علينا. وما الذي يشبه أنامل شيخ قائمةً ترتعش كبرا حتى شبه عبد الكريم [شيخ ابن رشيق صاحب البيتين] بها ذلك الزبد المقبب منبعثا عن مسقط النهر مِن أصابع ثكلى مبسوطة ترتعد طيشا وجزعا عند مفاجأة المصيبة على عادات النساء، شبهت أنا بها تلك العذب الخافقة"[٨].

يتميز كلام ابن رشيق هنا بأنه يشير إشارة واعية إلى نقطة الالتقاء الظاهرة بين النصين، فنراها في الألفاظ: "الارتعاد" و"الارتعاش"، و"الأصابع" و"الأنامل"، ثم يفرق ابن رشيق بين اللفظ والمعنى الذي وظف فيه ذلك اللفظ، أما انطلاقا من اللفظ، فيعترف ابن رشيق بأن ثمة علاقة تفاعلية بين أبياته وأبيات شيخه، أما انطلاقا من المعنى، فلا يرى أن هناك علاقة تفاعلية بينهما.

قبل أن أنتقل إلى الجانب التطبيقي، يجدر بي أن أتوقف عند الركيزة التي انطلق منها "التعالق النصي" الذي أطبقه في هذه الدراسة، وهي التناص، أتوقف عند نشأة هذا المصطلح لدى بعض أهم نقاد الحداثة وجوهر تصورهم له. نجد أن التناص منذ بدايات تسليط الضوء عليه من قبل ميخائيل باختين الذي كان يسميه "التفاعلية"،[٩] ثم من قبل جوليا كريستيفا – وهي أول من بدأ باستخدام مصطلح التناص وصاحبة الفضل في انتشاره[١٠] – يتناول العلاقات التي تربط

نصا لاحقا بنص أو نصوص سابقة والتفاعلات النصية الناجمة فيما بينها باعتبار أن كل نص هو نص مفتوح وبؤرة تفاعل وتلاقح بين عدد من النصوص، سواء كان ذلك بصورة مباشرة أو ضمنية، بقصدية أو من غير قصدية.[١١] وبهذا المفهوم يكون كل نص لاحق تناصا لنص أو نصوص سابقة، يقول رولان بارت: "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة" [١٢]. وإن لم يجد القارئ أشكال التناص في نصٍّ ما، فإن ذلك لا يعني مطلقا انعدام التناص وانتفاءه من النص، وإنما يعني ذلك أن القارئ لم يتمكن من كشف الستار عن التناص الموجود أصلا في النص، وعدم التمكن من كشف الستار عن التناص أمرٌ وارد وطبيعي لاختلاف المخزون الثقافي والتراكم المعرفي لدى كل من القارئ والكاتب. إن الكاتب كذلك قد لا يدرك عملية التناص التي يقوم بها في نصٍّ ما؛ لأنها هنا جرت بطريقة غير قصدية، في حين يتمكن القارئ من إدراك التناص لأن بعض العلاقات النصية كشفت أمامه النقاب عن نفسها بحكم المخزون الثقافي والتراكم المعرفي.

طوّر التناصّ جيرار جينيت في كتابه مدخل لجامع النص[١٣]، وأطلق عليه "المتعاليات النصية"، وهو الكشف عن علاقات النص "الخفية أو الجلية مع غيره من النصوص".[١٤] واختار هذه التسمية لكي تشمل مختلف علاقات التفاعل النصي وطبائعها من ظاهرة وخفية، ومحدودة ونسبية ومهيمنة. فكان مكمن التطوير الأبرز الذي أجراه جينيت على التناص يتمثل في تصنيف تلك العلاقات التي تكون بين نص لاحق ونص أو نصوص سابقة. وقد قدّم لنا خمسة أشكال لهذه المتعاليات النصية: ١- معمارية النص، ٢- المتناص، ٣- المناص، ٤- الميتانص، ٥- التعلق النصي. وعلى الرغم من هذا التطوير الذي أحدثه جينيت

على التناص ومن هذه التسمية التي أطلقها عليه، ظل مصطلح التناص مشهورا عند الدارسين ومتداولا فيما بينهم وقد "هاجر إلى كل مكان تقريبا"[١٥]. بل ظل مرادفا للتفاعل/ للتعالق النصي، لهذا نرى التناص عند مفتاح عبارة عن "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها"[١٦]، ثم يضفي على هذا التعريف مزيدا من الشرح فيقول: "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[١٧] .

أما سعيد يقطين، فإنه ينطلق في كتابه "الرواية والتراث السردي" من التقسيم الذي قدمه جينيت، ويشير إلى أن "المناص" و"المتناص" و"الميتانص" تتميز عن غيرها بكونها ذات سمة جزئية[١٨]، أي أن التفاعل النصي بين النص السابق والنص اللاحق جزئيٌّ، ويمكن تحديده. أما في "معمارية النص" و"التعلق النصي" فإن طبيعة التفاعل النصي تكون بين نص لاحق ونصوص سابقة غير محددة، كما أن طبيعة هذه العلاقة لا يمكن تحديدها في جزئية معينة بعينها. ومن ثم يكون التفاعل النصي نوعين: النوع الأول هو تفاعل نصي عام، وهو حينما يتفاعل/ يتعالق النص اللاحق مع نص سابق أو نصوص سابقة غير محددة. أما النوع الثاني، فهو تفاعل نصي خاص، وهو حينما يتفاعل/يتعالق النص اللاحق مع نص أو نصوص سابقة محددة، "فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي رآه يستأهل أن يكون موضوعا لـــ "التعلق" لمواصفات خاصة مميزة"[١٩]. يظهر هذا التعالق النصي بين النصوص الأدبية اللاحقة والسابقة في ثلاثة أشكال: المناص، والمتناص، والميتانص.

يطبق يقطين التعالق النصي في ذلك الكتاب على نصوص نثرية كما هو واضح من عنوان الكتاب، وكذلك فعل عبدالله الغزالي حين طبق التعالق النصي

وكشف أشكاله على نص نثري للمقدسي بعنوان "كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار"،[٢٠] لكن ذلك لا يعني مطلقا أن التعالق النصي مقصور على النصوص النثرية. التعالق النصي قابل للتطبيق على النص الشعري كقابليته للتطبيق على النص النثري. وهذا ما يصرح به يقطين: "وفي اقتصارنا على التعالق النصي حول النوع السردي نريد تقديم مقاربة أكثر وضوحا بهذا التخصيص والتضييق، وإلا فإننا نجد الظاهرة شاملة لأنواع أخرى شعرية وقصصية ودرامية تنحو المنحى نفسه في تعلقها بنصوص عربية قديمة تستدعي بدورها الاهتمام والدرس في سياق ثقافي وفكري واجتماعي يتأسس في الحاضر وهو مسكون بالتراث في مواجهة المستقبل" [٢١].

ومن ثم تأتي هذه الدراسة لتتبنى منهجية يقطين وتبحث في التعالق النصي وتكشف عن أشكاله في نص شعري، وهو قصيدة أحمد شوقي "مضناك جفاه مرقدُهُ".

الدراسة:

أولاً: المناص:

هو الشكل الأول من أشكال التعالق النصي. تكون سلطة النص السابق على النص اللاحق شديدة وواضحة المعالم؛ لأنها سلطة نصية مهيمنة كما سنرى. وللمناص ثلاثة أوجه رئيسة، وهي الاقتباس والتضمين والاستشهاد[٢٢] . وهذه الأوجه الثلاثة تناولتها البلاغة العربية بالتفصيل، ومن ثم يظهر لنا هنا أن البلاغة العربية والتعالق النصي/التناص تتقاسم عددا من الوجوه[٢٣].

الاقتباس هو أن يورد الأديب في نصه شعراً كان أو نثراً شيئا من القرآن أو الحديث الشريف دون إشارة إلى القائل، مع جواز إجراء تغيير يسير على ذلك النص مراعاةً لوزن أو غير ذلك[٢٤]. الاستشهاد هو الوجه الثاني من أوجه المناص، وهو قريب من الاقتباس غير أن الأديب في الاستشهاد يشير إلى القائل حين يورد شيئا من القرآن أو الحديث الشريف[٢٥]. لا نجد في النص محل الدراسة أية صورة من صور الاقتباس أو الاستشهاد، وإن كنا نجد فيه تفاعلاً وتوظيفاً لعدد لا بأس به من مواضع قرآنية، لكنها لا تدخل تحت مظلة الاقتباس أو الاستشهاد اصطلاحا، وإنما تدخل تحت شكل آخر من أشكال التعالق النصي سنتناوله فيما يأتي.

أما التضمين، وهو الوجه الثالث من أوجه المناص، فهو أن يورد الأديب في نصه شعراً كان أو نثراً شيئا من شعر من سبقه دون الإشارة إلى قائله الأصلي إن كان معروفا، مع جواز إجراء شيء من التغيير على ذلك الشعر[٢٦].

نجد أمثلة واضحة لهذا الوجه في النص محل الدراسة، فالتضمين رافد أساسي في عملية التعالق النصي[٢٧]. وظف شوقي التضمين في مطلع قصيدته حين قال[٢٨]:

مُضْناكَ جَفاهُ مرقدُهُ وبَكاهُ ورَحَّمَ عُوَّدُهُ

الشطر الثاني تحديدا من البيت يحتوي تضمينا للشطر الثاني من البيت السابع عشر في قصيدة الحُصْري، وهو[٢٩]

لَمْ يُبْقِ هَواكَ لهُ رَمَقاً فَلْيَبْكِ عليهِ عُوَّدُهُ

أجرى شوقي بعض التغيير اليسير على الشطر الثاني قبل أن يضمنه، فقد أضاف إليه "ترحُم" العُوَّد، وهذه الإضافة تجعل البيت أكثر تأثيرا من بيت الحصري الذي اقتصر على بكاء العُوَّد. هذا التغيير اليسير الذي أجراه شوقي على الشطر لا يخرجه من التضمين؛ إذ نرى شوقي قد وظف الصورة الرئيسية للشطر الثاني من بيت الحصري وضمنها في بيته، وهي صورة العُوَّد.

إذا انتقلنا إلى البيت الثامن من قصيدة شوقي:

فصاك بغُمْضٍ مُسْعِفُهُ ولعلَّ خَيالَكَ مُسْعِدُهُ

نجد في شطره الثاني تضمينا بيّناً للشطر الثاني من البيت الخامس عشر في قصيدة الحصري:

باللهِ هَبِ المشتاقَ كَرىً فلعَلَّ خَيالَكَ يُسْعِدُهُ

في المناص المتمثل في الأمثلة السابقة نجد شوقي يدخل هذه الأجزاء من النص السابق إلى النص اللاحق ويلحمها ببنيته النصية مع المحافظة على ملامحها الأصلية في النص السابق. وتجدر الإشارة إلى أن وجود أمثلة للتضمين أمر متوقع حين نكشف عن التعالق النصي في قصيدة شوقي، وإن كنا

نراه بقلة في بعض النصوص الأخرى التي كشف فيها الدارسون عن أشكال التعالق النصي فيها [٣٠]. ذلك لأن قصيدة شوقي معارضة، والشاعر المعارض (أحمد شوقي) يتعمد أن يترك لنا في معارضته بصمات واضحة من النص النموذج (قصيدة الحصري). والحق أن تعمد ترك هذه البصمات لا يقتصر على هذه المعارضة فقط، بل إن ذلك سمة بارزة في المعارضات بشكل عام كما يذكر ريتشارد بيترسون في كتابه الذي يتناول قصائد الشاعر الإنجليزي بن جونسون (المتوفى في القرن السابع عشر الميلادي).[٣١] بعبارة أخرى، إن الشاعر المعارِض قصد التضمين قصداً لكي يكون ذلك التضمين – بالإضافة إلى التشابه البنيوي الذي سنتناوله عند الحديث عن الميتانص – دليلا بيّناً على أنه يعارض قصيدةً بعينها، لا سيما أن الأصل في المعارضات أن لا يصرح الشعراء أثناء معارضاتهم بأسماء الذين يعارضونهم، يقول بول لوسنسكي عن المعارضات: "إنها لا تحتوي على تصريح بأسماء القصائد النماذج ولا بأسماء شعرائها"[٣٢]. كما أن لهذا التضمين المقصود في رأيي وظيفةً أخرى، هذا التضمين يأتي بمنزلة اعتراف من الشاعر اللاحق بإعجابه الشديد بهذه الصورة الشعرية من القصيدة النموذج، فلم يرد شاعر المعارضة ألا أن يرصع قصيدته بها.

ثانيا: المُتناص:

هو الشكل الثاني من أشكال التعالق النصي. في المتناص يتفاعل النص اللاحق مع نص أو نصوص سابقة، فنرى فيه آثار هذا التعالق وملامحه، غير أنها ليست بالحدة التي كانت في المناص، وإنما "تقل سلطة النص [السابق]... ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة".[٣٣] بعبارة أخرى، لا يشمل المتناص التفاعلَ النصي الحرفي أو شبه الحرفي الذي رأيناه في المناص، وإنما هو

تفاعل معنوي بالدرجة الأولى بأن نرى النص اللاحق أو المتعلِّق "يتشرب/يمتص روح أو مضمون النص السابق/المتعلَّق به"(٣٤) .

محدودية سلطة النص السابق تعطي النص اللاحق متسعا من الحرية، وهي فضاء للإبداع والتجديد والتميز، والمتناص يعطي الأديب هذا الفضاء ليحلق به، وقد أدرك ابن منقذ هذه الحقيقة، فنراه وهو يتحدث عن بعض صور المتناص التي سأتناولها بتفصيل أكثر بعد قليل، نراه يقول: "وهو ما يتفاضل به الشعراء والكتاب"(٣٥) .

لنا أن نقول إن من صور المتناص ما يطلق عليه البلاغيون القدماء الحلّ والتلميح. أما الحلّ فهو أن يعمد الأديب إلى آية قرآنية أو حديث شريف أو بيت شعر سابق، فيأخذ المعنى دون اللفظ ويقدمه لنا نثراً لا شعرا (٣٦). ويلفت نظرنا هنا أمران: الأمر الأول أن الحل لا يكون حلا إلا إذا كان النص اللاحق نصاً نثريا لا شعريا، والأمر الثاني أن تعالق النص النثري اللاحق بالنص المتعلق به قرآناً كريماً كان أو حديثا شريفا أو بيتَ شعر يجب أن يقتصر على المعنى، أما إذا تجاوز التعالق المعنى واشتمل على اللفظ فإنه يخرج من دائرة الحل إلى دائرة التضمين والاقتباس. ومن ثم ندرك أن النص محل الدراسة خالٍ من الحلّ بالضرورة؛ لأنه نص شعري لا نثري. يتطرق البلاغيون عند الحديث عن الحل إلى الحديث عن التلميح؛ لأنه في نظرهم "ضد الحَل"،(٣٧) فهو أن يعمد الشاعر إلى آية قرآنية أو حديث شريف أو كلام نثري مشهور كالأمثال والحكم، فيأخذ المعنى واللفظ كله أو معظمه، ويقدمهما لنا شعراً. يرى البلاغيون أن العقد نقيض الحل لأن نظرتهم اقتصرت على نوع النصين طرفي العلاقة يتخالفان في كل منهما، وذلك على النحو التالي:

الحل عند البلاغيين	
نوع النص السابق	نوع النص اللاحق
قرآن أو حديث أو شعر	نثر

العقد عند البلاغيين	
نوع النص السابق	نوع النص اللاحق
قرآن أو حديث أو نثر	شعر

أما في التعالق النصي، فإننا ننظر إليهما من زاوية مختلفة، وهي زاوية التأثير والتأثر لفظاً ومعنى. ومن هنا يختلف العقد والحل اختلافا كبيرا في نظرنا. إن سلطة النص السابق/المؤثِّر على النص اللاحق/المتأثر تظهر بشكل أكبر في العقد؛ لأنه لا يكون العقد عقداً إلا إذا أخذ النص اللاحق/المتأثر المعنى واللفظ كله أو معظمه، فهي سلطة شملت المعنى واللفظ. أما في الحل فإن سلطة النص السابق/المؤثِّر على النص اللاحق/المتأثر تكون أضعف؛ لأنها تقتصر على المعنى، ولا تشمل اللفظ.

التعالق النصي	
في الحل:	في العقد:
تعالق معنوي فقط	تعالق معنوي ولفظي

أما التلميح فهو أن يتضمن النص اللاحق إشارة أو توظيفاً لآية كريمة أو حديث شريف أو بيت شعر أو مثل مشهور أو قصة معروفة من دون أن يورد

نصها الحرفي.[٣٨] يضرب القزويني قول الشاعر مثلا على التلميح دون أن يشرح لنا وجه التلميح:

أَتُرى الجيرةَ الذين تداعَوا عندَ سيرِ الحبيبِ وقتَ الزَّوالِ
عَلِموا أنني مقيمٌ، وقلبي راحلٌ فيهمُ أمامَ الجِمالِ
مثلَ صاعِ العزيزِ في أرحُلِ القوْ مِ ولا يعلمون ما في الرِّحالِ[٣٩]

نجد التلميح واضحا بالبيت الثالث، فقد وظف الشاعر قصة صواع عزيز مصر الذي وضع في رحل إخوة يوسف وهم لا يعلمون، وهي قصة قرآنية:

﴿ فَلَمَّا جَهَّزَهُم بِجَهَازِهِمْ جَعَلَ السِّقَايَةَ فِي رَحْلِ أَخِيهِ ثُمَّ أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَارِقُونَ. قَالُواْ وَأَقْبَلُواْ عَلَيْهِم مَّاذَا تَفْقِدُونَ. قَالُواْ نَفْقِدُ صُوَاعَ الْمَلِكِ وَلِمَن جَاء بِهِ حِمْلُ بَعِيرٍ وَأَنَاْ بِهِ زَعِيمٌ ﴾[٤٠].

ويضرب لنا مثلا من النثر: "بِتُّ بليلةٍ نابغية"، فيه تلميح لقول النابغة:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ من الرُّقشِ في أنيابها السمُّ ناقعُ[٤١]

أما التلميح في الشعر فيضرب لنا القزويني مثلا قول الشاعر:

لعَمْرٌو مع الرمضاءِ والنارُ تلتظي أرَقُّ وأحفَى منكَ في ساعة الكرْبِ

ففيه تلميح لبيت الشاعر:

المستجيرُ بعمْرٍو عند كُربتِهِ كالمستجير من الرمضاء بالنارِ[٤٢]

نلحظ في أمثلة التلميح السابقة أن النص اللاحق/المتعالق لم يلتزم بالنص الحرفي للنص السابق/المتعالق به مطلقا. التفاعل في التلميح يكون بين الشعر والشعر، وبين الشعر والنثر، وبين النثر والشعر، وبين الشعر والنثر. وهذا التشابه والاختلاف بين نوعي طرفي التعالق غير مستغرب في التلميح؛ لأن

التلميح يعتمد على الإشارة إلى النص المتعالق به مع الابتعاد عن التشابه النصي قدر الإمكان.

نجد في القصيدة محل الدراسة عددا من أمثلة التلميح التي تمثل لنا المتناص، وهو ما يطلق عليه الغزالي التشرب والامتصاص، "المتناص هو تشرب/امتصاص النص اللاحق/المتعلق بروح أو مضمون النص السابق/المتعلق به"[٤٣]. ولنا أن نقسم المتناص في القصيدة إلى متناص ديني ومتناص شعري.

متناص ديني:

أقصد به ما تضمنته القصيدة من إشارات لبعض الآيات والسور والشخصيات والقصص والشعائر التي وردت في القرآن الكريم أو الحديث الشريف، وتوظيفها في النص الشعري. البيت التاسع يحتوي على متناص ديني:

الحُسنُ حَلَفتُ بيوسُفِهِ والسورةِ إنَّكَ مُفرَدُهُ

نجد في هذا البيت تلميحا لسورة يوسف من القرآن الكريم، فيقسم شوقي بها لما جاء فيها من شهادة ليوسف بالجمال: ﴿ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾[٤٤]، ويوظف هذه الشخصية الدينية المعروفة الموصوفة بالجمال في تلك الآية القرآنية، وكذلك في الحديث الشريف، وهو قوله ﷺ عن يوسف في حديث الإسراء الطويل: "...ثم عرج بي إلى السماء الثالثة، فاستفتح جبريل، فقيل: من أنت؟ قال: جبريل. قيل: 'ومن معك؟' قال: 'محمد ﷺ'. قيل: 'وقد بعث إليه؟' قال: 'قد بعث إليه'. ففتح لنا فإذا أنا بيوسف ﷺ إذا هو قد أعطي شطر الحسن فرحب ودعا لي بخير".[٤٥] يختار شوقي سورة يوسف، وهي السورة التي يتجلى فيها أثر الجمال الخَلقي الذي يمثله يوسف على النفس البشرية التي يمثلها امرأة العزيز

وصاحباتها، ويختار شوقي شخصية يوسف التي انتهى إليها الجمال وبلغ غايته، ليقسم بهما بتميّز محبوبه بجماله الخلقي.

تعالقت القصيدة تعالقا واضحا بسورة يوسف عليه السلام، وذلك لما يرمز إليه يوسف من بلوغ الغاية بالجمال، لهذا نرى بالبيت الحادي عشر متناصاً يحتوي على تلميح لمشهد آخر من مشاهد سورة يوسف. يقول شوقي:

وتَمَنَّتْ كُلُّ مُقَطَّعَةٍ يَدَها لو تُبْعَثُ تَشْهَدُهُ

هنا تتفاعل القصيدة أكثر وأكثر مع قصة يوسف، ونجد امتصاصاً/تشرباً لقوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ ﴾(٤٦). هذا المشهد يبين مدى شدة جمال يوسف حيث إن النساء عندما رأينه انبهرن به ولم يشعرن بالسكين وهي تقطع أيديهن. في بيت شوقي كناية على أن محبوبه تفوق على جمال يوسف، فكل من قطعت يدها منبهرة بجمال يوسف تندم الآن وتتمنى لو أنها انتظرت حتى ترى من هو أكثر جمالا من يوسف ويستحق أن تقطع الأيدي من أجله.

ومن المتناص الديني البيت العاشر:

قَدْ ودَّ جَمالَكَ أو قَبَساً حَوراءُ الخُلْدِ وأَمْرَدُهُ

في هذا البيت تلميحان، الأول لحور الجنة التي ورد ذكرهن بالقرآن في أكثر من موضع ووصفن بالجمال، كقوله تعالى: ﴿ مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ سُرُرٍ مَّصْفُوفَةٍ وَزَوَّجْنَاهُم بِحُورٍ عِينٍ ﴾(٤٧). والثاني لمرد الجنة وهم ولدانها الذين وصفوا بالجمال كذلك: ﴿ وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا ﴾(٤٨). يهدف هذا المتناص هنا إلى إبراز مدى جمال محبوب شوقي؛

حيث بلغ درجة من الجمال جعلت رمزي الجمال بالجنة حورها وولدانها يتمنيان جمال ذلك المحبوب كله أو بعضه.

البيت الثالث والعشرون احتوى على متناص ديني:

ورُضابٍ يوعَدُ كوثرُهُ مقتولُ العشقِ ومشهدُهُ

في "كوثره" تلميح لقوله تعالى: ﴿ إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ ﴾(٤٩) والكوثر نهر من أنهار الجنة وعده الله لنبيه.(٥٠) شوقي هنا يقسم برضاب محبوبه؛ حيث يقول في البيت السابق:

قَسَماً بثنايا لؤلؤها قسم الياقوت منضَّدُهُ

يأتي هذا التعالق بين القصيدة والقرآن الكريم ليبين شوقي مدى عذوبة ولذته رضاب محبوبه بتوظيف الكوثر. ويزداد تعالق القصيدة بالقرآن الكريم، فنراها تتفاعل مع شعيرة الحج، فتشبه خال المحبوب بالبيت الحرام ؛ حيث يقول البيت الرابع والعشرين:

وبخالٍ كاد يُحَجُّ لهُ لو كان يُقَبَّلُ أسوَدُهُ

الشاعر في كل الأمثلة السابقة يعتمد على النص الديني ويستقي منه مادته الشعرية ويشكلها بناء على ما ذكرته تلك المصادر الدينية، لكنه يأخذ ما يشاء منها، ويترك ما يشاء، يبرز ما يشاء، ويتجاهل ما يشاء. وما ذكره محمد مفتاح عن قصيدة ابن عبدون يمكن ذكره هنا، وذلك أن كتابة الشاعر هنا "لم تكن محايدة، وإنما كانت تتحكم فيها وتسيّرها علة غائية وهي المقصدية"(٥١). كما أن الشاعر هنا يعيد إنتاج هذه المادة الدينية إنتاجا ذا حلة جديدة، فإنه يقدمه لنا شعراً موزوناً، خرج من فضاء الوعظ إلى فضاء الغزل.

متناص شعري:

من المتوقع أن نجد أمثلة كثيرة للمتناص الشعري في القصيدة محل الدراسة؛ لأنها معارضة لقصيدة الحُصْري.

نجد متناصاً في البيت الثالث من قصيدة شوقي:

أوْدى حَرَقاً إلا رَمَقاً يُبقيهِ عليكَ وتُنْفِدُهُ

فصورة الإشراف على الموت والشوق للمحبوب في هذه اللحظات الأخيرة من الحياة نجدها عند الحصري في البيت السابع عشر والبيت الثامن عشر:

لم يُبقِ هواكَ له رَمَقاً فليَبْكِ عليهِ عُوَّدُهُ
وغداً يقضي أو بعدَ غدٍ هلْ مِنْ نظرٍ يتَزَوَّدُهُ

نجد متناصا في البيت الخامس من القصيدة محل الدراسة، يقول شوقي:

ويُناجي النجمَ ويُتعِبُهُ ويُقيمُ الليلَ ويُقعِدُهُ

حيث تعالق هذا البيت بالبيت الثالث من قصيدة الحصري:

فبكاهُ النَّجمُ ورقَّ لهُ مما يَرْعاهُ ويرْصُدُهُ

فالنجم هنا يرأف بحال ذلك العاشق المشتاق للقاء محبوبه، ويتعاطف مع ما يعانيه من سهر الليالي. يتشرب شوقي هذا البيت فيقدمه لنا في بيته تقديما مختلفا إلا أنه يحافظ على صورة النجم، فهو يصور لنا العاشق وهو يناجي النجم ليلا ويبثه أسراره وأشواقه للقاء المحبوب، وهي مناجاة طويلة مستمرة كل ليلة، فأرهقت تلك المناجاة النجم.

البيت السابع في القصيدة احتوى مثالا آخر للمتناص، يقول شوقي:

كمْ مدَّ لطيفِكَ منْ شَرَكٍ وتأدَّبَ لا يتصيَّدُهُ

العاشق هنا ينصب الفخاخ لطيف المحبوب، ثم يعدل عن رأيه، ولا يصيد محبوبه تأدباً معه. وصورة الشرك هنا متناص مع ما قاله الحصري في البيت الخامس من قصيدته:

نصَبَتْ عيناي لهُ شَرَكاً في النوم فعزَّ تصيُّدُهُ

يتفق البيت المتعالق والبيت المتعالق به في الصورة الرئيسية وهي صورة نصب الشرك. ومن ثم نرى أن "الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية".[٥٢] وهذه الحرية تتمثل في الاختلافات التي نجدها بين شاعر وآخر. في هذين البيتين على سبيل المثال، على الرغم من أن الشاعرين قد اتفقا في الصورة الرئيسية، نرى أن الحصري لم يصطد محبوبه في ذلك الشرك لأنه لم ينجح في ذلك، لا لأنه تأدب معه كما فعل شوقي. والحصري لم يذكر لنا سبب عدم نجاحه في اصطياد ذلك الغزال، وترك للقارئ تحديد سبب ذلك، لكن شوقي يذكر لنا السبب. ولنا هنا أن نقول ما قاله كونت عن المعارضات بشكل عام من أن المعارضة تكشف لنا الستار عن كيفية فهم وقراءة شاعرها للقصيدة النموذج.[٥٣]

البيت الثاني عشر والبيت الثالث عشر من قصيدة شوقي يمثلان متناصا كذلك:

جَحَدَتْ عيناكَ زكيَّ دمي أكذلك خدُّكَ يَجْحَدُهُ؟
قد عزَّ شهودي إذ رَمَتا فأشَرْتُ لخدِّكَ أشهِدُهُ

يصف الشاعر هنا جمال عيني محبوبه، وكيف أن هاتين العينين قد نجحتا بسلب لبه وأسر قلبه بنظراتهما الحادة القاتلة التي تجرح من ينظر إليهما، تنكر العينان فعلتهما، ولا يجد الشاعر شهودا على ما ارتكبته العينان في حقه إلا الوجنتين لأن قطرات من دم العاشق الذي أسالته العينان قد انحدرت إلى

الوجنتين الجميلتين فكستهما لونا ورديا، فيتساءل ما إذا كانت الوجنتان ستقفان في جانبه ، وتشهدان بما قامت به العينان ، وتقران بأن هذا اللون الوردي هو دمه أم أنهما ستنكران ما حدث وتصفان في جانب العينين. هذان البيتان فيهما متناص مع البيت الثاني عشر والبيت الثالث عشر من قصيدة الحصري:

يا مَنْ جَحَدَتْ عيناه دمي وعلى خَدَّيهِ تَوَرُّدُهُ
خَدَّاكَ قد اعترفا بدمي فعلامَ جُفونُكَ تجحدُهُ

نجد في هذين البيتين الجحود والشهود، وهما الصورتان الرئيسيتان في بيتي شوقي كذلك، غير أن شوقي اختلف عن الحصري بأن وظف أسلوب الاستفهام لإدخال الشك على موقف الوجنتين من حيث اعترافهما بما قامت به العينان أو إنكارهما، أما الحصري فإن وجنتي المحبوب عنده معترفتان بما ارتكبته العينان في حقه ومقرتان بأن هذا اللون الوردي الذي يكسوهما هو لون دم العاشق المشتاق. كما أن شوقي لم يستخدم أسلوب النداء الذي استخدمه الحصري في بداية هذين البيتين.

من خلال تناول المتناص بنوعيه الديني والشعري نستنتج أن النص الأدبي محل الدراسة يعتمد على نصوص سابقة يكون قد تشربها، فهي تحفزه للخروج والظهور،[٥٤] وهذه النصوص ليست بالضرورة نصوصاً أدبية، وإنما الأمر أشمل من النصوص الأدبية، ليضم كل نص مهما كان نوعه.

ثالثا: الميتانص:

المقصود بالميتانص هو تعالق النص اللاحق ببنية النص السابق، والتفاعل معها، والحوار معها أحيانا[٥٥]. يظهر لنا جلياً أن قصيدة أحمد شوقي جاءت بنيتها وزنا وقافية على غرار قصيدة الحصري، فكلتا القصيدتين جاءت على روي الدال المضمومة منظومة على البحر المتدارك.

يدخل في الميتانص اختلاف البنية التقسيمية بين النص اللاحق والنص السابق. جاء النص السابق/قصيدة الحصري ثنائي البنية، فالجزء الأول هو النسيب، والجزء الثاني المديح، وهو الغرض الأساسي من القصيدة. أما النص اللاحق/قصيدة شوقي فإن النسيب غرض القصيدة الأساسي والجزء الوحيد فيها. وفي حين نرى أن الحصري يختم الجزء الأول في قصيدته ببيان إخلاصه ونقاء سريرته في الحب بالبيت الثالث والعشرين:

الحُبُّ أعَفُّ ذَويهِ أنا غَيْري بالباطلِ يُفْسِدُهُ

يختم شوقي قصيدته كلها بصورة الإخلاص كذلك، غير أنه يوظف القَسَم ببعض مظاهر جمال محبوبه في ذلك الختام، وقد امتد القسم وجوابه في ثمانية أبيات:

قسماً بثنايا لؤلؤها قسم الياقوت منضَّدُهُ
ورُضابٍ يوعَدُ كوثَرُهُ مقتولُ العشقِ ومشهدُهُ
وبخالٍ كاد يُحَجُّ لهُ لو كان يُقَبَّلُ أسوَدُهُ
وقَوامٍ يَروي الغصنُ لهُ لو كان يقبَّلُ أسوَدُهُ
وبخصرٍ أوهنَ من جَلَدي وعَوادي الهجْرِ تُبددُهُ
ما خُنتُ هواكَ ولا خطرَتْ سلوى بالقلبِ تُبرِّدُهُ

كذلك نجد وجها من وجوه الميتانص في التغزل بالمخاطب المذكر الذي يهيمن على قصيدة أحمد شوقي ابتداءً من مطلعها إلى ختامها. لا تتبين لنا ماهية هذا المخاطب المذكر في قصيدة أحمد شوقي، ولكننا عندما نرجع إلى النص المتعالق به وهو قصيدة الحصري نرى ماهيته واضحة في البيت الرابع:

كَلِفٌ بغزالٍ ذي هَيَفٍ خوفُ الواشينَ يُشَرِّدُهُ

فالحصري يستعير الغزال للمحبوبة، ثم يوجه له الخطاب بصيغة المخاطب المذكر. ينطلق شوقي من تلك الاستعارة، وعليها يقيم الخطاب في قصيدته دون أن يورد الاستعارة أو يورد ما يشبهها في قصيدته.

الحوار بين النص اللاحق والنص السابق وجه من وجوه الميتانص[٥٦]. نرى هذا الوجه في القصيدة محل الدراسة، وتحديدا في البيت التاسع عشر:

ويقول: تَكادُ تُجَنُّ بِهِ فأقول: وأوشِكُ أعْبُدُهُ

فهو حوار مبنيّ على البيت السابع في قصيدة الحصري:

صنمٌ للفتنةِ منتصبٌ أهواهُ ولا أتعبَّدُهُ

فشوقي يتحاور مع هذا البيت تحديدا متفاعلا معه. والحوار سمة بارزة من سمات المعارضة، يقول لوسنسكي في تناوله للمعارضات: "إنها منتدى مفتوح يجري فيه حوار نشيط بين [النص] الحالي و[النص] السابق"[٥٧]. فإذا كان الحصري يذكر صراحةً أنه لا يعبد محبوبه، فإن شوقي يوشك أن يعبد محبوبه ولا يمتنع عن ذلك.

• •

خاتمة:

تصل الدراسة في خاتمتها إلى أن أشكال التعالق النصّي الثلاثة: المناص والمتناص والميتانص، التي قام بالتنظير لها يقطين ثم طبقها على نصوص نثرية، صالحة للتطبيق عمليا على النصوص الشعرية. وبهذا يكون النص الشعري نصا متعالقا مع ما قبله من نصوص شعرية أو نثرية على حدٍّ سواء، مرتبطا معها بعلاقات نصية. طبيعة الجنس الأدبي للنص اللاحق والنص السابق ليست ذات أهمية كبيرة في إنشاء تلك العلاقات، لهذا رأينا أن النص محل الدراسة، وهو نص شعري غزلي، يرتبط بعلاقات نصية مع نصوص دينية وعظية بعيدة كل البعد عن الشعر الغزلي. كان أشكال التعالق النصي المناص والمتناص والميتانص خير مجهر للكشف عن طبيعة تلك العلاقات كشفا دقيقا. وهذه العلاقات بين النص اللاحق وما قبله من نصوص هي علاقات حتمية تتم بوعي أو بلا وعي، وبقصد أو بغير قصد، فالنص اللاحق يتعالق مع ما سبقه من نصوص ليلحم في ألفاظه شيئا من ألفاظها حيناً، ويتعالق مع ما سبقه من نصوص فنراه يتشربها ويوظفها بألفاظ مختلفة أحيانا أخرى، ويتعالق مع ما سبقه من نصوص تعالقا يتجاوز الألفاظ وتشربها ليصل إلى البنية والحوار أحيانا أخرى. الكشف عن مواضع التعالق بين النصوص يختلف من قارئ إلى آخر اعتمادا على أمرين، أما الأمر الأول فهو مخزون القارئ المعرفي وذاكرته الثقافية، وأما الأمر الثاني فهو مدى خفاء الإشارات التي يحتويها النص اللاحق إلى نصوص سابقة ومدى ظهورها.

• •

هوامش البحث

(١) محمد عزام، النص الغائب (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١)، ص ٤٤.

(٢) كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ص ١٥٤.

(٣) حافظ محمد جمال الدين المغربي، "التناص: المصطلح والقيمة"، مجلة علامات، ج ٥١، م ١٣، (مارس ٢٠٠٤): ص ٢٨٧.

(٤) حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣)، ص ١٤٠.

(٥) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط ٢ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥)، ص ٢٥٤.

(٦) محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر (بغداد: دار الرشيد، ١٩٧٩)، ٢: ٢٨.

(٧) نفسه، ٢: ٣٠.

(٨) ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق يحيى الشاذلي (تونس: الشركة التونسية، ١٩٧٢)، ص ١٣.

(٩) مارك أنجينو، "التناصية"، من ضمن: دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨)، ص ٦٢.

(١٠) نفسه، ص ٥٩. ونور الهدى لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ١٥، (٢٠٠٣): ص ١٠٢٠.

(١١) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط ٢ (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٧)، ص ٧-٢٠. ومحمد وهابي، "مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا"، علامات، ج ٥٤، م ١٤، (ديسمبر ٢٠٠٤): ص ٣٨٢.

(١٢) رولان بارت، "نظرية التناص"، من ضمن: دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨)، ص ٣٨.

(١٣) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة)، ١٩٨٥.

(١٤) نفسه، ص ٩٠.

(١٥) مارك، "التناصية"، ص ٦٥.

(١٦) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط ٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦)، ص ١٢١.

(١٧) نفسه، ص ١٢١.

(١٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦)، ص ٤٩.

(١٩) نفسه، ص ٥٠.

(٢٠) عبدالله محمد عيسى الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل (الكويت: مكتبة آفاق، ٢٠١١)، ص ١٠٥-١٥٥.

(٢١) يقطين، الرواية والتراث السردي، ص ٥٤.

(٢٢) الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، ص ١١٣. ويقطين، الرواية والتراث السردي، ص ٥٢.

(٢٣) لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، ص ١٠٢١.

(٢٤) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع (بيروت: دار الكتب العلمية. بدون تاريخ)، ص ٤٢٨. وأحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (العراق: المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣)، ج ١: ٢٧٠-٢٧١.

(٢٥) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص ١٢٩.

(٢٦) الخطيب القزويني، الإيضاح، ص ٤٣٠-٤٣٢. ومطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص ٢٦٠.

(٢٧) لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، ص ١٠٢٥.

(٢٨) أحمد شوقي، الشوقيات (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨)، ج ٢: ١٢٢-١٢٣.

(٢٩) محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، أبو الحسن الحصري القيرواني: عصره - حياته - رسائله - ديوان المتفرقات - يا ليل الصب - ديوان المعشرات - اقتراح القريح (تونس: مكتبة المنار، ١٩٦٣)، ص ١٣٩-١٤٩.

(٣٠) انظر على سبيل المثال الدراسة التي أجراها عبدالله الغزالي على كتاب كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار للمقدسي. الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، ص ١٢٣.

(٣١) Richard S. Peterson, *Imitation and Praise in the Poems of Ben Jonson* (New Haven: Yale University Press, ١٩٨١), ٣.

(٣٢) النص الأصلي: "[They] do not end with any overt mention of the model or its author."

Paul E. Losensky, "The Allusive Field of Drunkenness," in *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*, ed. Suzanne Pinckney Stetkevych (Bloomington: Indiana University Press, ١٩٩٤), ٢٣٨.

(٣٣) يقطين، الرواية التراث السردي، ص ٥٢.

(٣٤) الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، ص ١٢٥.

(٣٥) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٦٠)، ص ٢٥٩.

(٣٦) ضياء الدين بن محمد بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٩)، ص ١١٤.

(٣٧) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣)، ص ٤٤١. ومطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص ٨٤.

(٣٨) الخطيب القزويني، الإيضاح، ص ٤٣٦. ومطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص ٣٤٤-٣٤٦.

(٣٩) الخطيب القزويني، الإيضاح، ص ٤٣٦.

(٤٠) القرآن الكريم، سورة يوسف: ٧٠-٧٢.

(٤١) الخطيب القزويني، الإيضاح، ص ٤٣٧.

(٤٢) نفسه، ص ٤٣٧.

(٤٣) الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، ص ١٢٥.

(٤٤) القرآن الكريم، سورة يوسف: ٣١.

(٤٥) موسى شاهين لاشين، فتح المنعم شرح صحيح مسلم (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٢)، ج ١: ٥٣٣.

(٤٦) القرآن الكريم، سورة يوسف: ٣١.

(٤٧) القرآن الكريم، سورة الطور: ٢٠.

(٤٨) القرآن الكريم، سورة الإنسان: ١٩.

(٤٩) القرآن الكريم، سورة الكوثر: ١.

(٥٠) محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض (الرياض: مكتبة العبيكان، ١٩٩٨)، ج ٦: ٤٤٦.

(٥١) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ١٣٠.

(٥٢) نفسه، ١٢٤-١٢٥.

(٥٣) Gian Biagio Conte, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* (Ithaca: Cornell University Press, ١٩٨٦), ٢٩-٣٠.

(٥٤) لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، ص ١٠٣١.

(٥٥) يقطين، الرواية والتراث السردي، ص ٥٣، و١٣٢.

(٥٦) نفسه، ص ١٣٢.

(٥٧) Paul E. Losensky, *Welcoming Fighānī: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal* (Costa Mesa: Mazda, ١٩٩٨), ٢٤٩.

النص بلغته الأصلية:
"A public forum in which this dynamic dialogue of past and present took place."

• •

المصادر والمراجع بالعربية

- ابن أبي الإصبع المصري. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تحقيق حفني محمد شرف. القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣.
- ابن الأثير، ضياء الدين بن محمد. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٩.
- ابن رشيق. قراضة الذهب في نقد أشعار العرب. تحقيق يحيى الشاذلي. تونس: الشركة التونسية، ١٩٧٢.
- ابن منقذ، أسامة. البديع في نقد الشعر. تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٦٠.
- أنجينو، مارك. "التناصية"، من ضمن: دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، ٥٥-٩٠. حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨.
- بارت، رولان. "نظرية التناص". من ضمن: دراسات في النص والتناصية. ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، ٢٥-٥٤. حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨.
- بنيس، محمد. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ط ٢. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥.
- جمعة، حسين. المسبار في النقد الأدبي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.

- جينيت، جيرار. مدخل لجامع النص. ترجمة عبدالرحمن أيوب. بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٥.
- الحاتمي، محمد أبو الحسن المظفر. حلية المحاضرة في صناعة الشعر. بغداد: دار الرشيد، ١٩٧٩.
- الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع. بيروت: دار الكتب العلمية. بدون تاريخ.
- الزمخشري، محمود بن عمر. الكشاف غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض. ٦ أجزاء. الرياض: مكتبة العبيكان، ١٩٩٨.
- شوقي، أحمد. الشوقيات. ٤ أجزاء. بيروت: دار العودة، ١٩٨٨.
- عزام، محمد. النص الغائب. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
- الغزالي، عبدالله محمد عيسى. النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل. الكويت: مكتبة آفاق، ٢٠١١.
- كرستيفا، جوليا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. ط ٢. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٧.
- كعب بن زهير. ديوان كعب بن زهير. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.
- لاشين، موسى شاهين. فتح المنعم شرح صحيح مسلم. ١٠ أجزاء. القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٢.
- لوشن، نور الهدى. "التناص بين التراث والمعاصرة"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ١٥، (٢٠٠٣): ١٠١٩-١٠٣٤.

- محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى. أبو الحسن الحصري القيرواني: عصره – حياته – رسائله – ديوان المتفرقات – يا ليل الصب – ديوان المعشرات – اقتراح القريح. تونس: مكتبة المنار، ١٩٦٣.
- مرتاض، عبدالملك. "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص". مجلة علامات، ج ١، م ١، (مايو ١٩٩١): ٦٩-٩٣.
- مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ٣ أجزاء. العراق: المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣.
- المغربي، حافظ محمد جمال الدين. "التناص: المصطلح والقيمة". مجلة علامات، ج ٥١، م ١٣، (مارس ٢٠٠٤): ٢٦٦-٣٤٦.
- مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص. ط ٢. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦.
- وهابي، محمد. "مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا". مجلة علامات، ج ٥٤، ١٤ م ، (ديسمبر ٢٠٠٤): ٣٧٩-٣٩٦.
- يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

المصادر والمراجع بالأجنبية

-Conte, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets.* Ithaca: Cornell university Press, ١٩٨٦.

-Losensky, Paul E. "The Allusive Field of drunkenness." In *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*, by Suzanne Pinckney Stetkevych, ٢٢٧-٦٢. Bloomington: Indiana University Press, ١٩٩٤.

-*Welcoming Fighānī: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal.* Costa Mesa: Mazda, ١٩٩٨.

-Peterson, Richard S. *Imitation and Praise in the Poems of Ben Jonson.* New Haven: Yale University Press, ١٩٨١.

* * *